

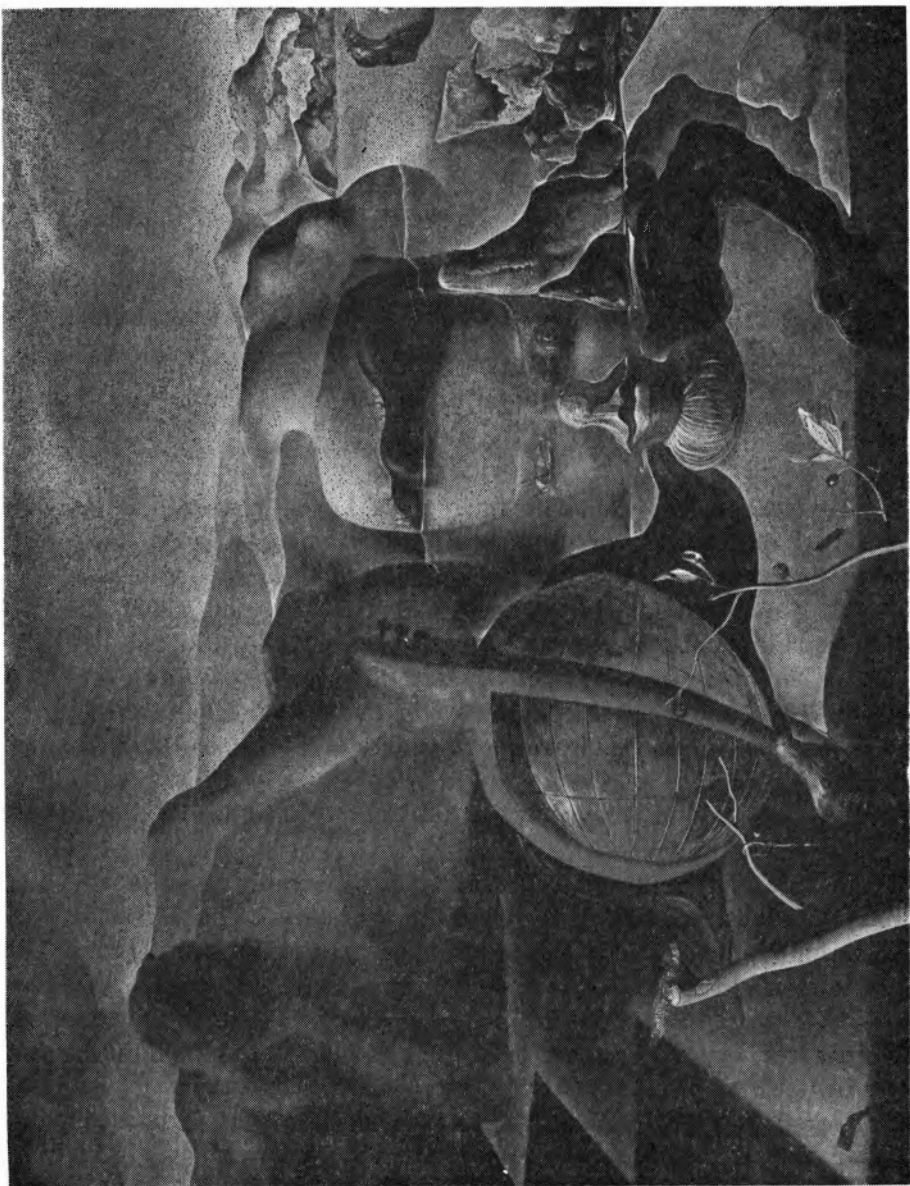
EL TORERO ALUCINÓGENO

CARLOS BOJAS

Tres veces, después de la muerte de Lorca y mucho antes de pintar el que acaso sea su último gran cuadro —*Torero alucinógeno*— conjura Dalí el espectro de Federico. No obstante sólo en una de aquellas telas, realizadas todas en 1938 y en plena guerra civil española, nombra el artista al poeta en el título del lienzo: *Invisible afgano con la aparición, en la playa, del rostro de Federico García Lorca en forma de frutero con tres hijos*. En un conjunto de interesantísimas variantes, debe unirse a este óleo *Aparición de cabeza con frutero* y *El enigma sin fin*. Juntos los tres, componen un homenaje particular y privado a la memoria de Lorca, dos años después de su muerte.

En vida, Dalí empezó retratando a Lorca como un salpicado de manchurrones. Lo convirtió luego en un busto caído al borde de la eterna sombra, que iría a metamorfosearse en un perfil repetidamente cruzado de través con el del propio artista. En *La miel es más dulce que la sangre* (1927) y en *Cenicitas* (1927-1928), vuelven a separarse las vera efigies del pintor y del poeta. Decapitada su escultura en ambas telas, Lorca se transforma en su busto partido. En *Cenicitas*, obsérvalo el perfil de un Dalí, que no sólo parece presagiar la próxima muerte de Federico sino va también él mismo a mudarse en mujer, como el adivino Tiresias.

Muerto Lorca ahora *como todos los muertos de la tierra*, a su propio decir en «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», su busto antes roto o degollado se vuelve un frutero en una playa poblada de



LAM. I.—*El enigma sin fin* (1938)

maravillas. Su voluminoso cráneo de muy separadas templas y protuberantes arcos superciliares —su cabeza de gañán, como todavía la llama Luis Rosales— propicia esta transformación y la hace casi inevitable. A juzgar por los tres higos, en el único de los cuadros donde se nombra a Lorca, tal vez sería éste el principio del retablo. Multiplicando los higos en la vasija, pintaría luego Dalí *Aparición de cabeza con frutero* y cerraría la serie con *El enigma sin fin*. Tampoco puede excluirse la posibilidad de un trabajo simultáneo en los tres óleos, vistas su evolución conjunta y la diversidad de sus analogías.

Algunos apuntes para *El enigma sin fin*, conservados por el propio Dalí y a veces exhibidos con el lienzo, muestran varios elementos comunes con *Aparición de cabeza con frutero* e *Invisible afgano con la aparición, en la playa, del rostro de Federico García Lorca en forma de frutero con tres higos*, sometidos a sorprendentes avatares en su paso de una a otra pintura. Así el *Filósofo reclinado* (1938), que en *Invisible afgano* tendíase en la arena para hacer de su cabeza uno de los ojos del poeta, regresa y determina el mismo *trompe-l'oeil* en *Aparición de cabeza con frutero*. Por el contrario, deviene una barca en *El enigma sin fin* y se confunde con la marina al fondo de la tela.

También tres veces en su retablo, recurre Dalí a idéntico *trompe-l'oeil* —«engaño a los ojos», lo habría llamado Guillermo Díaz-Plaja traduciendo la expresión plástica en otra taurina— para representar el mentón, la boca y la nariz de Lorca. Tal es decir, se vale de variantes de la conocidísima imagen de su nodriza de espaldas y sentada en la playa, tantas veces repetida en cuadros y apuntes de la época surrealista desde *El destete del mueble-alimento* (1934). En *El enigma sin fin*, esta figura guarda una manifiesta analogía con la composición *Retrato de Mae West que puede usarse como un apartamento* (1937), y sobre todo con la estancia dispuesta a imagen de la actriz en el Museo Dalí, de Figueras, en 1974. El parecido con el poeta muerto, o con la imprevista aparición de su espectro, es tan notable como manifiesto. En ninguna de las variantes anteriores, las pintadas o diseñadas en vida de Federico, se propuso ni consiguió Dalí una semejanza tan cumplida. Si bien paradójicamente la alcance ahora a través de elementos tan heterogéneos como una ánfora volcada, una barca pesquera con las velas arriadas, la fugaz visión de un desnudo frontal o unos hombres diminutos, aislados y meditabundos, en estas playas de prodigiosos espejismos.

Con todo y habida cuenta de que el retablo es una suerte de triple prolongación de *Cenicitas*, después de la muerte de Lorca, cabe preguntarse dónde se irá a ocultar ahora el propio Dalí en estas telas. Antes lo vimos en la arena de *Cenicitas*, absorto ante el poeta descabezado y al parecer desatendido de un pecho femenino, que le brotaba en la quijada a modo de flemón. Pero en vano buscaremos la imagen realista o surrealista del Divino, en este triple homenaje a la gloria y memoria de su amante sacrificado. En cada uno de los tres óleos, otra misteriosa figura, la de un perro gigantesco y venido de un discorde conjunto de engañosas visiones, comparte el protagonismo con el fantasma de Federico. Como el título lo reitera, este can es un afgano en *Aparición, en la playa, del rostro de García Lorca en forma de frutero con tres higos*. El afgano se convierte en un mastín en *Aparición de cabeza con frutero en la playa* y deviene un galgo en *El enigma sin fin*. Cabría añadir que aquí surge otra quimera, a la cual llama Dalí vagamente «ser mitológico», en un apunte a la pluma sobre papel vegetal. Es una plácida e híbrida fiera, con la cabeza de anfibio antidiluviano, patas y cascos de caballo. Por anca, tiene la proa de una barca y por vientre las redes de pesca, que cose la nodriza mientras hace las veces del rostro de Lorca.

Tres veces en este retablo, el afgano, el mastín y el galgo se alzan en pie sobre el fantasma de Lorca, lo encierran y aprisionan entre las patas. Si en cierto modo cabe decir que así cautivan el espectro del poeta, también podría añadirse que habiéndola devorado, su sombra se les aparece ahora en las entrañas. A la vez y si volvemos a una muy reproducida fotografía de Lorca y Dalí, en 1927, vestido allí el artista de soldado y el poeta en una de sus poses preferidas, nos percatamos de cuán fácilmente caricaturizables resultan los dos: Lorca como un frutero y Dalí como un perro de presa.

Cada uno de estos tres cuadros es también la fantasmagoría de un Mediterráneo perdido, a cuyas lejanas orillas regresan Lorca muerto y Dalí distanciados por la guerra civil. También por parte de Salvador, sobrevivir a Federico significa asumirlo definitivamente, después de devorarlo. En unas declaraciones a *L'Express*, en París, asegura Dalí el primero de mayo de 1971: «Como yo soy jesuita en alto grado, cuando uno de mis amigos muere, tengo la sensación de haberlo matado o de que ha muerto por mi causa.» En fin de cuentas y valga aquí citar lo indecible y aun inimaginable,

¿no ha afirmado el propio Dalí en diversas ocasiones de gustar con mayor placer que nunca una sardina asada, cuando piensa en los amigos muertos, preferentemente fusilados o martirizados?

Un pasaje de Freud en *Die Traumdeutung*, acerca del simbolismo de los perros y otros animales en el sueño, pudo haber influido en la daliniana interpretación de las tres apariciones de Federico, habida cuenta de que aquel libro es texto de cabecera del artista desde sus años de estudiante en San Fernando. Allí dice Freud: «Cabe afirmar que las bestias salvajes representan la libido, la fuerza temida por el ego y combatida por la represión. Con frecuencia el soñador separa su neurosis, su personalidad enferma, de sí mismo y la transforma en un ser independiente.»

Asegura Dalí que en la Residencia de Estudiantes sus lecturas preferidas eran *La interpretación de los sueños* y *Les Chants de Maldoror*, de Lautréamont. Cabe dudar que llegase a conocer aquel poemario en prosa, antes de establecerse en París y unirse a los surrealistas. Pero en cualquier caso, admite haberse identificado con Maldoror, el monstruo sin límites de Lautréamont. «¿Sería yo Maldoror?», se pregunta retóricamente en su *Vida secreta*. De hecho, cualquiera de los dos cuadros donde Dalí es un afgano o un galgo y la sombra de Lorca se convierte en un frutero, pasaría por una triple ilustración de la octava estrofa del primero de *Les Chants de Maldoror*. Tan próximo permanece el texto de las telas, en sentido y lenguaje, que no cabe duda razonable de la influencia de Lautréamont en el retablo daliniano. En el primero de los cantos, las sombras de los árboles se mueven rápidas o despaciosas, sugiriendo toda suerte de apariencias a luz de la luna y *près de la mer*. Una y otra vez cambian de forma, se adelgazan y deslizan por tierra. Entonces los perros enfurecidos rompen las cadenas, huyen de las granjas lejanas y cruzan corriendo los campos. De súbito —*l'oeil en feu*, «encendidos los ojos»— se detienen y con feroz inquietud contemplan la noche a su alrededor.

Si a la hora de la muerte los elefantes se enfrentan con el cielo, erguida la trompa gigantesca y vencidas las grandes orejas, los perros humillan las suyas inertes; pero alzan la testa, hinchán la garganta y rompen a ladrar. Sus aúllos, prosigue Lautréamont, recuerdan el llanto del niño hambriento, el maído del gato herido en el vientre, los gritos de la parturienta, el gemir del apestado moribundo en el lazareto o en el canto sublime de la joven a los cuatro

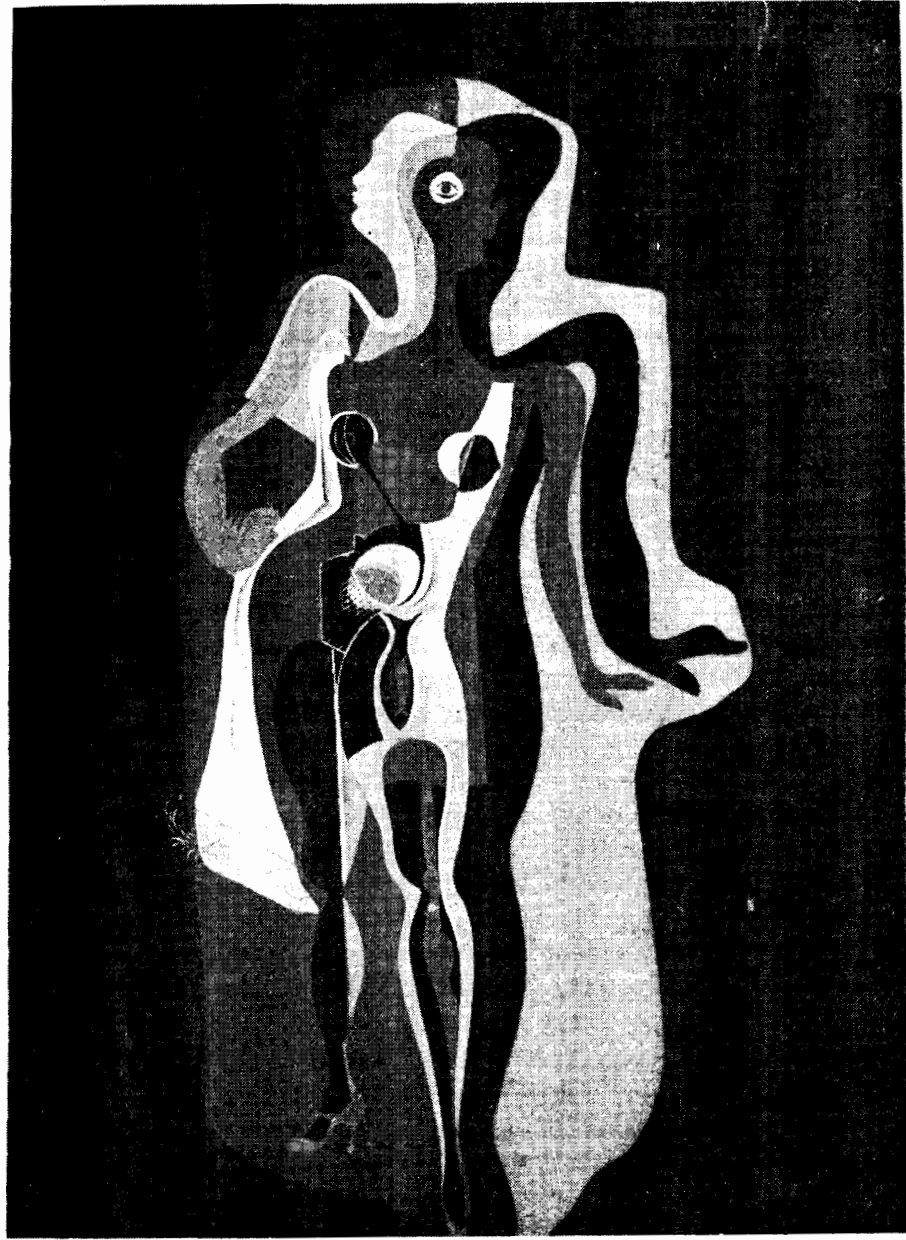
vientos de la rosa, a la luna y a los montes que se fingen gigantes surgidos de la temblorosa penumbra.

Otra noche, su madre contempla a Maldoror con ojos vidriosos y le dice que oirá los ladridos de la jauría al acostarse. Entonces debe esconderse debajo de las sábanas, sin reírse nunca del desesperador dolor de los perros. «Ellos sufren la sed insaciable del infinito, como tú, como yo y como el resto de los humanos de cuerpo pálido y prolongado.» Aquí Lautréamont viene a cruzarse con Lorca, al igual que el perfil del poeta lo hacía antes con el de Dalí, en tan significativas versiones conjuntas de sus dos efigies como *Maniquí de Barcelona* (1926-1927). También en 1926, el mismo año en que el artista empieza a pintar *Maniquí de Barcelona*, Federico le dedica su «Oda a Salvador Dalí»: ¡Oh Salvador Dalí, de voz aceitunada! / No elogio tu imperfecto pincel adolescente / ni tu color que ronda la color de tu tiempo, / pero alabo tus ansias de eterno limitado». Desde entonces, concluye Maldoror, él respeta los consejos de su madre muerta. *Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini... Je ne puis, je ne puis contenter ce besoin!* «¡Como los perros, siento la necesidad del infinito y no puedo, no puedo saciarla!».

La muerte, imprescindible metáfora de la eternidad, casi fascina a Dalí tanto como lo sobrecoge. Desde junio de 1974, dos veces lo interviene el doctor Puigvert y una tercera lo hospitaliza en su fundación, para ayudarlo a remontar una neurosis depresiva. En la primera de aquellas operaciones, el pánico del pintor es tan grande que asombra a Puigvert, a pesar de su vastísima experiencia como cirujano. «Nunca vi a nadie tan despavorido por la idea de la muerte, ante una operación de sólo relativa importancia», cuenta el célebre urólogo. Después de la primera intervención, Puigvert lo visita una mañana y lo encuentra amodorrado en la cama. Lo despierta entonces e irónicamente le pregunta: «Y bien, Dalí, ¿todavía vivimos?» Dalí sonríe cansadamente.

Dalí traduce el Hades de las sombras en una playa de Ampurias, poblada de espejismos como el bosque de Maldoror, para conjurarlo temblando «en el círculo estrecho del minuto presente», como Lorca encierra a la Muerte vencida y con mayúscula en su oda. Devuelve así el fantasma de Federico a Ampurias, en tanto el propio artista, convertido en tres perros traslúcidos y un ser mitológico, asume y devora el tenue espectro del amado muerto.

Pero hay mucho más y ésta viene a ser sólo la mitad de la historia, porque el mismo Dalí admitió deber muchas de sus ideas a



LÁM. II.—*Maniquí de Barcelona* (1926-1927)

«aquella especie de masa confusa, hirviente e integral que era la poesía de Lorca». En 1927 Federico publica *Canciones*, un libro al parecer concluido en 1924 y después del encuentro de su autor con Dalí, en la Residencia de Estudiantes. Un poema en endecasílabos, «De otro modo», encabeza las diez últimas poesías de la obra: «Canciones para terminar». Dedicado a otro huésped de la residencia, Rafael Alberti, «De otro modo» contiene criterios que luego influirán decisivamente en el retablo daliniano. «La hoguera pone al campo de la tarde / unas astas de ciervo enfurecido. / Todo el valle se tiende. Por sus lomos, / caracolea el vientecillo. / El aire cristaliza bajo el humo. / —Ojo de gato triste y amarillo—. / Yo, en mis ojos, paseo por las ramas. / Las ramas se pasean por el río. / Llegan mis cosas esenciales. / Son estribillos de estribillos. / Entre mis juncos y la baja tarde, / ¡qué raro que me llamo Federico!»

La dinámica que aquí preside la visión lorquiana de la naturaleza es análoga a la que presenta Dalí, en *El enigma sin fin*, *Invisible afgano en la playa* y *Aparición de cabeza con frutero*, catorce años después. En «De otro modo», las llamas de una hoguera en el campo de una tarde, probablemente de verano, dan la apariencia de un ciervo enfurecido al entero paisaje. De inmediato, el parecido cobra realidad y deviene un ciervo vivo. Convertido en el cuerpo de aquel astado, se tiende el valle y por sus lomos caracolea la brisa, transformada a su vez en un potranco.

En la segunda estrofa, el aire se detiene bajo el humo. De nuevo a través del catalizador de la apariencia, este humo múdase en un ágata: «ojo de gato triste y amarillo». La enramada se refleja en el río e inevitablemente se convierte en su propia imagen, en tanto se desliza por el agua. Sometido a un total e interminable avatar, todo en este mundo se metamorfosea en todo. Sólo el hombre constituye una excepción, pues atónito se sabe al margen de aquellas transfiguraciones. Separado por su condición de la naturaleza y alienado de su destino, se sorprende al saberse prisionero de una identidad irrevocable, que limita y define su nombre.

Semejante concepción de la realidad no nace con Lorca, aunque sea profundamente española. En el *Quijote*, constituye la perspectiva literaria del protagonista ante el mundo exterior. Como lo señala Peyson Usher, los molinos de viento son uno de tantos inventos descubiertos dos veces: una por los chinos, en el siglo segundo antes de Cristo y otra por los holandeses, a finales del siglo XVI. Por lo tanto y como lo apuntó Azorín, son un ingenio de

reciente importación a España, cuando don Quijote y Sancho los encuentran en el Campo de Criptana. Nada tiene de extraño que Sancho, un campesino, los conozca mejor que un hidalgo solitario, casi siempre encerrado en su biblioteca. Si a lo lejos los molinos pueden semejarse a gigantes aspaventeros, bastará la voluntad de ver tales titanes para que en ellos los transforme la mirada de don Quijote. En toda la novela de Cervantes, no hay una sola alucinación venida de la nada, como brotan los espectros en el delirio del hombre. Aun el protagonista tiene que haberse visto antes como Alonso Quijano, para progresivamente percibirse como don Quijote. Disfrazándose primero de caballero andante y prosiguiendo su transformación, a través de unas obras más propias de don Quijote que de Alonso Quijano o Quesada.

Si en 1927, el año en que publica «De otro modo» en *Canciones*, Lorca cree todavía ajeno al hombre a la unánime metamorfosis de la naturaleza, tres años después lo incorpora al destino de aquellos avatares. En otoño de 1930 o en invierno de 1931, el poeta lee en casa de Carlos Morla su drama *El público*. En el cuadro quinto de aquella obra, Federico le hace decir al Estudiante Primero: «Ahí está la gran equivocación de todos y por eso el teatro agoniza. El público debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. ¿Qué le importa eso al público?»

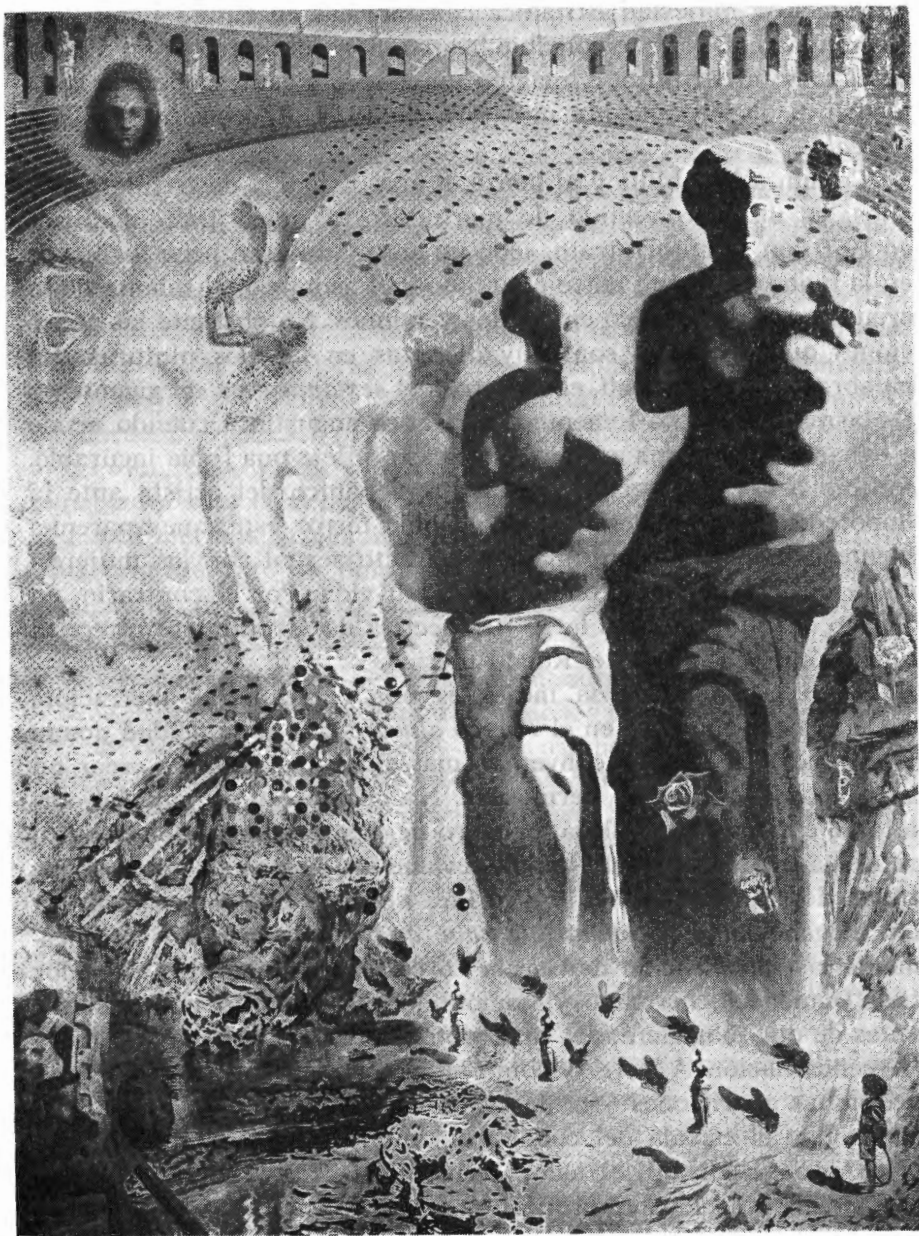
Hasta 1929, en *El hombre invisible*, no empezará a adoptar Dalí aquel sistema de mutación universal a su lenguaje plástico. Tomando notas casi taquigráficas de cuanto le dice el artista acerca del cuadro, escribe Luis Romero en *Todo Dalí en un rostro*: «Comenzó a pintarlo en 1929 y lo continuó haciendo, con intermitencias, hasta 1933 en que debió abandonarlo. Precisemos que el hombre invisible resulta bastante visible, sentado, un poco fantasmal, compuesto por retazos del paisaje y de diversidad de elementos, nubes que forman el cabello, estatuas, detalles arquitectónicos y ornamentales, dos esferas, algo que semeja un alfil invertido, la figura diminuta de un hombre, un caballo decapitado, columnas truncadas, la valva de un marisco. A mi entender la zona inacabada debe corresponder a las piernas. Si, en realidad, éste fue el primer cuadro en que Dalí trataba de conseguir los efectos del engaño visual, trabajo le costó llevarlo adelante y lo abandonó sin llegar a darle cima.»

A este «engaño visual», como lo llama Romero, lo dirá Dalí su

doctrina plástica de la paranoia-crítica. Dentro del surrealismo, tal teoría pictórica lo llevará a sus obras más logradas, como *La metamorfosis de Narciso* (1937). El cuadro que tanto gustó a Freud, cuando Dalí se lo mostró en Londres. De forma consecuente y casi insoslayable, también recurre a la paranoia-crítica como lenguaje plástico, cuando el año siguiente pinta su retablo —*Invisible afgano con la aparición, en la playa, del rostro de García Lorca en forma de frutero con tres higos, Aparición de cabeza con frutero y El enigma sin fin*—, en homenaje póstumo al poeta que escribió «De otro modo». No obstante y a diferencia de lo ocurrido en el poema, aquí la metamorfosis universal no excluye a Federico, sino lo confunde y transforma con un paisaje que lo encuadra y perfila la identidad, aun sin nombrarlo en dos de los tres lienzos.

En un ensayo suyo de 1935 —«La conquista de lo irracional», Editions Surréalistes, París— hace Dalí su más cumplida exégesis del método paranoico-crítico. Afirma haber centrado su interés artístico en los mecanismos internos del fenómeno paranoico en 1929. Tal es decir, por la fecha en que empieza a pintar *El hombre invisible* y un año después de su rotura o distanciamiento de Lorca. Contemplaba entonces, según asegura, un sistema plástico fundado en el súbito poder de asociaciones sistemáticas, propio de la paranoia. Tal procedimiento se convertirá posteriormente en la síntesis delirante-crítica, que Dalí denomina actividad paranoica-crítica. «La paranoia es el delirio de asociación interpretativa, que comporta una estructura sistemática. En tanto la actividad paranoico-crítica es el método espontáneo de conocimiento irracional, basado en la asociación interpretativa crítica de los fenómenos delirantes.» Más tarde, en un raptó de humor y en una rueda de prensa, donde le exigen una definición del método paranoico-crítico, asequible al hombre de la calle, replica. «¿Recuerdan ustedes aquellos dibujos, en los libros infantiles, donde buscaba el pastor sus ovejas perdidas, en tanto se confundía el rebaño con las nubes y los cielos? Pues, bien, de esto se trata. Más claro el agua.»

Treinta y dos años después de su triple homenaje a Lorca, Dalí da por concluido su vasto óleo *Torero alucinógeno*. Es el 12 de noviembre de 1970 y un año lleva trabajando en la tela, según dice. Dos veces ha exhibido ya aquella pintura, todavía incompleta, en las salas de la Galería Knoedler en París y en Nueva York. Confiesa haberle asaltado la idea original para su obra en 1968, cuando contemplaba una caja de lápices Venus Easterbrook, proveedores de



LAM. III.—*Torero alucinógeno* (1970)

Su Graciosa Majestad Británica con fábricas en King's Lynn y en Birmingham. De súbito concibió la aparición del rostro de un diestro en el torso de Afrodita e imaginó un cuadro gigantesco, como complemento de su conocida minatura de 1934, *El espectro del sex-appeal*.

Común a la tablilla y al lienzo, a una distancia de treinta y seis años, es un niño vestido de marinerito, a quien Dalí identifica en 1970 con su autorretrato, «con un arco y un gran pene fosilizado en la mano». Inmóvil entre el arrobó y el asombro, el talante de la criatura parece idéntico en las dos versiones. No obstante las apariciones que presencia son muy distintas en las dos pinturas. En palabras del propio Dalí, el espectro del *sex-appeal* es «el gigantesco fantasma del eterno femenino, a la hora angustiosa cuando acude a bañarse». Fantasma anfibio, que acaso refleje una fobia incurable. Anfibio o no, el espectro representa el pánico del artista ante la impotencia y los males venéreos. Doble terror éste, que aparentemente le impide la consumación del acto sexual con las mujeres, hasta el día que Gala comparece en su vida. Por el contrario, en *Torero alucinógeno*, una larga perspectiva de Afroditas se ofrece al niño atónito en mitad del Ruedo Ibérico.

Si en la miniatura la mujer es una contrahecha aberración, sostenida con muletas, en el *Torero alucinógeno* es la deidad donde lo erótico y lo estético convergen majestuosamente, para crear un símbolo arquetípico de hermosura. No obstante y en tanto el cortejo de estatuas de la diosa, primero de frente y luego de espaldas, se desvanece en la plaza, Venus deviene un diestro en quien se reflejan dos fantasmas. Así le dice Dalí a Luis Romero que el torero alucinógeno, *muerto ya porque sabe que va a morir*, no es únicamente la transposición de García Lorca. Es también otro Salvador Dalí Doménech, hermano y homónimo suyo muerto nueve meses antes de que él naciera, del cual pretendieron sus padres que fuese la reencarnación. A la vez y como temeroso de identificar en demasiada ambas apariciones —la de Lorca y la del hermano, su doble— añade que el espada del cuadro es también René Crevel, el príncipe Alexis Medivani, el actor Pierre Bacheff y Robert Kennedy, todos ellos fallecidos en la primera o en la segunda juventud.

La idea de estar muerto quien sabe que va a morir, proviene de Lorca y de uno de sus más recitados poemas: «Romance del emplazado». Al decir del poeta, el destino gitano se expresa en dos circunstancias distintas, si bien igualmente trágicas: *la pena negra*

y el emplazamiento. La primera es una desazón incomprensible, que persigue a los gitanos del romancero sin que alcancen a explicarse sus causas, aun sabiéndolas enraizadas en su tierra como los olivares de atormentado tronco. «No me recuerdes del mar, / que la pena negra, brota / en las tierras de aceituna / bajo el rumor de las hojas. / ¡Soledad, qué pena tienes! / ¡Qué pena tan lastimosa! / Lloras zumo de limón / agrio de espera y de boca. / ¡Qué pena tan grande! Corro / mi casa como una loca, / mis dos trenzas por el suelo, / de la cocina a la alcoba.»

Quien no sea gitano, como no lo es el poeta, sólo alcanza a presenciar el dolor de la pena negra y es incapaz de ponerle remedio. Sus consejos a Soledad Montoya redúcense a lugares comunes, que bordean el sarcasmo. Así le dice que lave el cuerpo «con agua de las alondras» y deje su corazón en paz. En otras palabras, que llanamente trate de echar en olvido el mal que la aqueja. Le pide un imposible, huelga añadirlo, porque la pena negra conduce a la conciencia del propio emplazamiento por parte de la muerte: aquélla que nunca faltará a la cita, como lo precisaría Antonio Machado.

Así y en el romance que lleva su nombre por título, presa de la pena negra, cabalga el emplazado noches enteras en el insomnio de una «soledad sin descanso». Sólo asume una muda y serena resignación con el anuncio de su próxima muerte, aunque al parecer nunca hubiese pensado en morir, cuando bordeaba la demencia en su desvelo. «El veinticinco de junio / abrió sus ojos Amargo, / y el veinticinco de agosto / se tendió para cerrarlos. / Hombres bajaban la calle / para ver al emplazado, / que fijaba sobre el muro / su soledad con descanso. / Y la sábana impecable, / de duro acento romano, / daba equilibrio a la muerte / con la recta de sus paños.»

El torero alucinógeno, aquél que ya pereció porque sabe que va a fallecer, es junto con el hermano muerto de Dalí y con Federico García Lorca el poeta surrealista René Crevel. No mueve al artista un disparatado arranque, cuando menciona juntos en este contexto a Lorca y a Crevel. Ya antes, en 1964 y en *Diario de un genio*, comentó unidos los destinos de sus dos amigos fenecidos. Desde la primera vez en que vio a Federico, fingiéndose su propio cadáver en la Residencia de Estudiantes, Dalí lo pinta en vida y en diversas ocasiones dormido, extinto o en inevitable y próxima

cita con la eternidad. Por su parte a René Crevel, lo supo textualmente emplazado por la muerte a través de una voz ajena.

En 1934 atraviesa Dalí un período de intensas depresiones, a raíz de su temporal expulsión del movimiento surrealista y de su fracasado intento de reconciliarse con su padre. Dicho sea de paso, éste es un hombre de relativa moralidad y dudosa inteligencia, pese a los ditirambos que en su honor entona su hija, Ana María Dalí. A mayor abundamiento, el pintor padece una neurosis nunca superada, procedente del doble trauma de vivir la vida de su hermano muerto y de la para mí evidente seducción de Dalí adolescente por su madre. A Freud le bastará verlo una sola vez, cuando por cierto Freud está casi muriéndose, para concluir que «definitivamente Dalí está enfermo», aunque mucho admire Freud *La metamorfosis de Narciso*.

En cualquier caso, en verano de 1934 Dalí y Gala coinciden en Barcelona con René Crevel, el poeta surrealista. Crevel ha escrito un librito idiota, *Dalí o el antioscurantismo*, y junto con Eluard se opuso a la expulsión del Divino de las filas surrealistas. A Crevel le diagnosticaron un principio de tuberculosis y a través de la familia Domènech, consigue Dalí que los visite conjuntamente el doctor Jacint Reventós. Íntimo amigo de Picasso en las mocedades, Reventós es uno de los mejores tisiólogos de España. Tiene también fama de hombre mal encarado, quien en aquella época tutea por principio a quienes son más jóvenes que él, como si fuesen su limpiabotas preferido o su chófer particular.

Por deferencia hacia Crevel, Reventós y Dalí hablan francés en su presencia. No se inmuta el tisiólogo, cuando Dalí se quita la chaqueta y la camisa en la consulta, mostrando un collar de cuentas de ámbar y una camiseta color amarillo canario. «De la camiseta no es preciso que te despojes», gruñe Reventós y luego añade despectivamente, aunque el médico sea devoto católico: «Pero el collar ése que luces, lo sujetas con los dientes como si fuese un escapulario de la Virgen del Carmen, en tanto yo te examino.» Con su habitual hosquedad, si cabe un punto aún más despectiva, Reventós asegura a Dalí que su única dolencia es la hipocondría. Los pulmones, los tiene perfectamente sanos. En seguida, cambiando el tono de voz y humanizándola, susurra en catalán para que Crevel no lo comprenda: «En cambio, hijo, el jodido y desahuciado es tu compañero. Me basta verlo, antes de auscultarlo, para saber que no tiene remedio.»

A partir de entonces y a los ojos de Dalí, René Crevel se convierte en otro emplazado, como el Amargo de Lorca. Meses después, en 1935, se suicida cuando la tisis lo está acabando. Asimismo, el palimpsesto de múltiples identidades que es *Torero alucinógeno*, sobre la bahía de Port-Lligat y al pie de las esculturas, agoniza una testa de toro con los ojos abiertos. También la res moribunda es una transposición del diestro, advertido del próximo e irrevocable cumplimiento de su destino. La muerte fundirá al toro y al espada, en una imagen tan próxima a otra lorquiana que se hace difícil imaginarla ajena a esta parte del cuadro. También Sánchez Mejías mantuvo abiertos los ojos, «cuando vio los cuernos cerca». Luego, en tanto yace en la capilla ardiente, se va metamorfoseando en la fiera que lo destrozó al cornearlo. «Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido. / Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura: / la muerte le ha cubierto de pálidos azufres / y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.»

También para Lorca y precisamente en «Oda a Salvador Dalí» —un poema publicado un año antes que *Canciones*—, «Venus es una blanca naturaleza muerta». Blanca, repetida y al menos una vez con la espalda abierta por un boquete rectangular, Venus no sólo se reitera en la perspectiva de sus esculturas sino multiplica sobre la gradería y por encima del coso. Vuelve a la vez reducida a menudas figurillas en la playa y en un lienzo, que diríase casi cubista, delante de la testa del astado agonizante. Por último, también la Afrodita de Milo determina aquella transubstanciación de sus diversas apariciones en una única imagen, que Dalí llama su torero alucinógeno.

De hecho, en el diestro se transforma y pervive la diosa, sin mengua de la propia identidad ni de la esplendorosa hermosura. Dicho sea de otro modo, el *trompe-l'oeil* connota la afeminada condición del diestro: su tácita sodomía. En este punto, cabría añadir que Dalí no se limita a evocar a Lorca —sombra inseparable de la sombra de su hermano muerto—, sino también se dirige al poeta en segunda persona. Le refiere su amedrentada «apetencia de muerte», que el propio Federico atribuye a Sánchez Mejías en su elegía, sin omitir la connotación de su pederastía y la oda que Lorca dedica a Dalí, cuando más prendado de él se siente.

Un par de rosas entreábranse en el aire del cuadro, frente a los acantilados y ante la primera estatua de Venus. Sin duda recuerdan otras rosas dalinianas, muy separadas en el tiempo, como

Rosas sangrantes (1930), *Rosa meditativa* (1958) y las flores ofrecidas a la *Virgen de Guadalupe* (1959). Asimismo evocan y metamorfosean unos versos lorquianos de «Oda a Salvador Dalí», donde parecen anticiparse las rosas de *Torero alucinógeno*: «Pero también la rosa del jardín donde vives. / ¡Siempre la rosa, siempre, norte y sur de nosotros! / Tranquila y concentrada como una estatua ciega, / ignorante de esfuerzos soterrados que causa.» O aquellos otros versos que Lorca recitaba a la única mujer por él poseída, según testimonio de Dalí, antes de escribirlos. Los mismos versos que Dalí iba a recordarle en su crítica de *Romancero gitano*: «y en la yema de tus dedos / rumor de rosa encerrada».

Entre las dos rosas del cuadro y junto a la túnica de la diosa, redondas como monedas flotan dos efigies de Afrodita. De frente, su rostro forma otro *trompe-l'oeil* con el perfil de un hombre, o acaso con los trazos de aquel minotauro que Dante concibió como un toro con rostro humano. Volvemos a pensar en los rasgos esquematizados y sobrepuestos de Lorca y de Dalí, en *Cabeza amiba* (1926-1927) y en otras muchas representaciones conjuntas y confundidas de sus trazos. En su poema «San Sebastián» (1927), dice Dalí la cabeza del santo dividida en dos partes. Una será transparente, de substancia parecida a la de las medusas y encerrada «en un círculo finísimo de níquel». La otra mitad debe ocuparla una faz partida, que a Dalí le recuerde a alguien muy conocido. Así y según propia confesión en el poema.

Posiblemente sin las confesiones de Dalí a Luis Romero, muchas de las alusiones personales y autobiográficas de *Torero alucinógeno* permanecerían ocultas en el cuadro. También es cierto que Dalí calla casi tanto como dice y a veces afirma patentes falsedades. No obstante, en su largo y con frecuencia soterrado pleito con Lorca, al menos una vez testimonia de palabra y de forma inteligentísima las diferencias que los separan. Así en una carta a Sebastián Gasch escribe: «Ante todo debo confesarte la más absoluta ausencia del fenómeno religioso desde mis primeros años. Desde entonces no recuerdo la más pequeña inquietud de orden metafísico; probablemente todo ello es muestra de una absoluta anormalidad, pero es indudable por lo menos que esta anormalidad ha sido íntimamente ligada a mi vida. La primera época de Madrid, durante la cual empieza mi gran amistad con Lorca, ya se caracteriza por el antagonismo violento de su eminente espíritu religioso (erótico)

y mi antirreligiosidad (sensual). Recuerdo las inacabables discusiones que duraban hasta las cuatro y las cinco de la madrugada...

No lo llevan el azar ni el capricho a identificar a los dos espectros —Lorca y su hermano— con el espada alucinógeno. Sus pasadas evocaciones plásticas de Federico vivo o muerto, desde el primer retrato a manchurrones que le hace en Madrid (1924) hasta *El enigma sin fin*, guardan cierta semejanza con el poeta. No obstante desaparece todo parecido —valgan el trabalenguas y la ironía— entre Lorca y el torero. Tampoco hay similitud física alguna entre un niño de veintidós meses —edad del otro Salvador Dalí Doménech al fallecer— y el supuesto *Retrato de mi hermano muerto*, como titula el artista aquel cuadro suyo de 1963. Acaso la desemejanza entre el diestro alucinógeno y sus supuestos modelos fantasmas, venga a reiterar una analogía con otros versos de Lorca en su «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»: «No te conoce nadie. No. Pero yo te canto. / Yo canto para luego tu perfil y tu gracia. / La madurez insigne de tu conocimiento. / Tu apetencia de muerte y el gusto de tu boca. / La tristeza que tuvo tu valiente alegría.»

Si en *Torero alucinógeno* Lorca viene de Venus y en Venus se funde, a través de su pederastía «religiosa (erótica)», el otro yo de Dalí no será sólo su hermano sino también la parte femenina de su propio ser. Aquella contra la cual Dalí se debate en vano sin entregársele por completo; pero tampoco sin asumirla ni superarla. La campesina del *Angelus*, de Millet, repetida de forma casi imperceptible en *Retrato de mi hermano muerto* y en *Torero alucinógeno*, parece a primera vista un mínimo y casi desnecesario elemento común en ambas telas. La mujer orante se reduce a un minúsculo detalle en *Retrato de mi hermano muerto*. Empequeñécese todavía más, cuando se transforma en las sombras de las tres diminutas estatuas de Afrodita, flotando sobre la playa de Port-Lligat. No obstante, este engaño a los ojos infunde un nuevo e imprevisto significado a *Torero alucinógeno*.

La madre sumida en su plegaria, en el lienzo de Millet, no es para Dalí sino la falsa imagen de la mantis religiosa, devoradora del macho en la cópula. A través de su sombra y bajo la apariencia del eterno femenino, Venus delataría así su verdadera identidad. En suma, a través de un prolongado laberinto y en la arena o el agua de Port-Lligat, regresaríamos a uno de los fantasmas capitales del artista: *La aparición del espectro del sex-appeal* (1932). También de este modo, volveríamos a una suerte de maternal Saturno: la

madre a un tiempo devoradora del hijo y sodomizada por éste, según daliniana interpretación de la campesina de Millet, en el más profundo e incitante de los libros del pintor surrealista: *El mito trágico del Angelus de Millet* (1963).

Cuando en presencia de Robert Descharnes, aparenta divagar Dalí si el fantasma anfibio de *La aparición del espectro del sex-appeal* no será en su caso la imagen plástica de una fobia crónica, reitera una pregunta académica. Del mar nace ciertamente la Afroditá mítica. Viene de la espuma en que se transforman los genitales de Urano, cuando lo castra su hijo Cronos y arroja sus testículos al Mediterráneo, a instancias de su madre, Gea. Empujada por el céfiro, Afrodita llega a Chipre, donde la acogen y enjoyan las Horas, antes de llevarla a la asamblea de los inmortales. Por otra parte, más que brotadas del mar en *Torero alucinógeno*, dijéranse descendidas a la bahía de Port-Lligat las estatuas de Venus. En cualquier caso, la naturaleza anfibia de la escultura sería tan cierta como la de la hija de Urano y las aguas. Venida de las olas, esta Afrodita daliniana iría a lavarse en las rompientes, por fuerza atávica y retroactiva de su razón de ser.

De esta forma, la mar se convierte en la madre de la madre: el útero y la placenta de una híbrida divinidad, que fuera conjuntamente el eterno femenino, el engendro de las muletas —en *La aparición del espectro del sex-appeal*— y la mantis devoradora del macho. Hedonista y descreído en la primera juventud, Dalí vería entonces en el mar una belleza casi irreal y un festín de los sentidos. Si luego el pánico de Lorca ante las olas debe parecerle inexplicable, cuando lo presencia en Cadaqués, al cabo comprenderá que el pavor de Federico es idéntico al suyo ante los males venéreos, contagiados por la mujer, o ante su propia impotencia a la hora de gozarla. De hecho, ambos terrores responden a otro que para Dalí se cifra en la perpetuidad de la muerte y para Lorca se llama «la pena negra» o «la soledad sin descanso». Nos referimos a la insomne incertidumbre de la alienación, antes de conocer el día y la hora del tránsito inapelable al otro océano sin confines: aquel definitivo *trompe-l'oeil*, donde todo es nada y desaparecen los hombres, aunque a veces dejan por testigos de su paso por la tierra sus poemas o sus cuadros.